

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

# El bolero de Murakami Haruki

著者 (英)	Alvaro Martin Navarro
journal or publication title	Journal of Inquiry and Research
volume	94
page range	27-45
year	2011-09
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1443/00006121/">http://id.nii.ac.jp/1443/00006121/</a>

# EL BOLERO DE MURAKAMI HARUKI

Álvaro Martín Navarro

## Abstract

El artículo es una aproximación “deconstructiva” que busca reflexionar las maneras en que se han usado ciertas metáforas musicales en la construcción de obras literarias en América Latina y Japón. Analizaremos dos momentos: en el primero tratamos de mostrar los vínculos entre la música popular, específicamente el bolero y cómo se imbrica con la narrativa latinoamericana, estas vinculaciones son posibles por la creación de una estética Modernista que plantea lo popular como posibilidad estética y que se acrecentará con el “postboom” literario de los años 80; en el segundo, analizamos algunas obras del escritor japonés Murakami Haruki y cómo la música desarrolla metáforas intelectuales que al lector le indica sendas para el disfrute de la obra, pero con la salvedad de que dichas obras no se vinculan ni con la música popular japonesa como J-pop, ni con la música tradicional como el enka, mostrándonos una particularidad en la escritura de este autor.

**Keywords:** Literatura Latinoamericana, Bolero, Música, Enka, Murakami Haruki

## I. EL MODERNISMO Y SUS COQUETEOS CON EL BOLERO

El Bolero es un género de música amorosa cuyo origen se ubican en el Caribe y fue ampliamente extendido por América Latina. Toma su nombre de la palabra bolero que se usaba en el siglo XVIII en España para denominar un tipo de baile, y que llegó al Caribe junto a otras danzas como el fandango, el polo y la tirana. El bolero se caracterizaba por su bailoteo “boleado” o circundante, con un ritmo tres por cuatro y una estructura de contradanza con coreografía en la que concurrían una o dos parejas. El bolero español se bifurcó en Cuba a finales del siglo XIX generando, por una parte, el danzón y la habanera que unirán la contradanza con ritmos del son cubano y que se presenta como una músicaailable, y por otra parte, el bolero que se resemantizará con nuevos ritmos, como el cinquillo, pero cuya principal característica será la inclusión de líricas y su desuso como baile.

El Bolero quizás sea una de las herencias culturales más auténticas de la América caribeña y tiene varias cartas de nacimiento, pero se toma el año de 1883 como fecha en que se confecciona su estructura por primera vez con sus treinta y dos compases, su tono menor

dividido en dos secciones de dieciséis compases y separados por un pasaje instrumental llamado pasacalles, que con el tiempo conservarían más el tono que la estructura. Esta primera orfebrería musical fue dada a una canción titulada: *Tristezas* compuesta por José Sánchez, músico y sastre que la hubo compuesto en Santiago de Cuba entre 1885/1886.

Iris Zavala en su libro *El bolero, una historia de amor* nos relata que la mayoría de edad del bolero ocurrió 1929 en manos de la mexicana María Grever a través de la canción *Rayito de sol* (Zavala, 1991: 28), aunque no explica el cómo ni el por qué esta canción da la ciudadanía al bolero, lo cierto es que fue escrita por Augusto “Guty” Cárdenas, escritor y músico que desde los años veinte proyectaba este género desde New York, ciudad que exploraba a una América Latina ignota a través de su música o creando películas donde los ídolos latinos como Carlos Gardel se consolidaban.

Si observamos el desarrollo estético del bolero, hallaremos rizomas con la estética Modernista. Si buscamos deconstruir estos rizomas, y sabiendo que la deconstrucción es en realidad una estrategia, una práctica de lectura y actitudes ante un texto, un *plus d'une langue*, como el mismo Derrida define la deconstrucción<sup>i</sup>, entendemos que nuestra necesidad de investigación se centrará en leer las condiciones de posibilidades de los sistemas en su hilar metafórico entre el bolero con algunas narrativas de América Latina que posean soportes musicales, sesgando cualquier asunción de cánones. Buscamos mostrar, a partir de algunas lecturas estratégicas, construcciones de sentidos que se abren y se cierran en diversos avances y acumulaciones metafóricas con conceptos como: música, popular, intimidad, cultura y romance.

El Modernismo y su estética influenciará no sólo a la narrativa Latinoamericana, sino también a su musicalidad. Definir el Modernismo quizás sea una tarea titánica, como lo es la definición de cualquier concepto estético, pero si tomamos la reflexión de Octavio Paz al respecto: “el Modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón -también de los nervios- al empirismo y al cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El Modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo” (Octavio Paz, 1984: 126). Nos hallamos con una certera afirmación que nos enfrenta a interpretar el fenómeno del bolero bajo la lupa de un romanticismo latino que se imbrica con los “sentimientos populares” o propio de lo popular, entendiendo lo popular como explica Carlos Monsiváis: “ idea... que elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos *gleba* y *plebe*, y que exalta las

comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos” (Monsiváis, 2000: 25); por lo tanto, el bolero poseerá a veces una estructura lírica vinculada con la estética modernista, un romanticismo peculiar, íntimo, caribeño, latinoamericano, el cual debe disfrutarse plenamente con todos nuestros afectos, caídas emocionales y adrenalina erótica.

El fenómeno llamado Modernismo se constituyó como ruptura y como reprobación de formas literarias y estéticas que fueron vistas como extranjerizantes, racionales, dictatoriales. Estas rupturas, brechas, intuiciones formaron críticas y observaciones que apuntaron a una propuesta de pensamiento cuyo origen abrió a nuestros escritores latinoamericanos espacios y zonas inexploradas en nuestro idioma, a la vez que universalizó la imagen de nuestro propio continente creando una literatura tipificada por la sensualidad, la melodía y el cromatismo idiomático, formas métricas diversas y la experiencia del verso libre o blanco; así como la recuperación de palabras o de creación de neologismos, la codificación y recodificación de mitos universales e incluso exclusivamente americanos, buscando explorar zonas de sentimientos que hasta entonces habían sido inaccesibles; es decir, produjeron una suerte de desafío a lo convencional en términos literarios -al no asumir normas o criterios rígidos-, parte de estas discusiones, pensamientos y posibilidades del lenguaje se trasladó al ámbito de la lírica musical, mezclándose al ámbito popular del disfrute de lo inmediato, de las posibilidades de vivir las pasiones, de las contemplaciones etéreas y de los intercambios íntimos, afectivos y emocionales de los individuos.

Resumiendo, el bolero como forma musical caribeña que posee una rítmica particular propia de América Latina, usa el lenguaje explorador de las emociones y los sentimientos propios de la estética del Modernismo, unión que además se vincula con lo “popular”, con lo conocido, con el disfrute, con la identidad; donde las rupturas, las transgresiones, la intencionalidad, lo religioso, la voluntad se mezclan con el gozo, las pasiones, lo efímero, los manifiestos de los lenguajes íntimos. Esta combinación hace que el bolero desarrolle un discurso amoroso donde constantemente se cruce lo eterno y lo cotidiano haciendo del bolero: “un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa del que se enamora en este continente” (Castillo, 1993: 25).

## II. SENDAS ONTOLÓGICAS PARA NARRATIVAS CON BOLEROS

El Modernismo expresado como “nuestro romanticismo”, construyó nuevas zonas afectivas, emocionales, llenas de sensaciones transgresoras, de juegos de palabras y de

profundidades que será el epicentro ontológico de la lírica de los boleros, a la vez éstos se vincularán explícitamente con varias obras literarias latinoamericanas contemporáneas, como un género de expresión que busca de alguna manera recordar, seducir y mantener juegos de poder con el “otro”, entendiendo el concepto del “otro” como un agenciamiento del deseo. Si revisamos someramente algunas obras literarias latinoamericanas, hallaremos varias novelas que se vinculan con la musicalidad, especialmente con el bolero y las relaciones que éste ejerce hacia un “otro” a través de las diversas manifestaciones de sus deseos, de los rituales, de la seducción, de las vidas, de las pasiones; convirtiéndose estos elementos en un núcleo literario que se muestra a la vez que se transforma en el eje temático de la narración.

En el caso de la narrativa, el uso de la música se puede ver como la necesidad de comenzar un “rescate” de lo popular y de transmitir experiencias pasionarias vividas. Hasta la década del sesenta lo popular siempre fue considerado como una temática marginal, identificado con las nociones del “destino impuesto”. A pesar de que algunos narradores del “boom” como Cabrera Infante y Manuel Puig, lograron romper con los esquemas tradicionales en cuanto a variar temáticas e introducir lo popular, con sus enormes significados y sus grandes intérpretes y compositores, no lograron ser asimilados inicialmente o aceptados, por esa élite crítica y editorial que pareciera todavía poseer una fuerte creencia en un orden unívoco, ajeno por un lado a la estética modernista considerada decadente, y por el otro a lo popular. Los narradores de los setenta y ochenta o lo que se denominó el “postboom” de la literatura latinoamericana, se permitieron una pluralidad temática hacia lo popular, también por ciertas aperturas de las casas editoriales al respecto, que consiguieron proyectar, redimensionar, todas las esferas de la vida social y sus imaginarios. Todo era narrable y algunos escritores se vincularon a sus propias tradiciones, incorporando temas y manifestaciones que la “gran” crítica consideraba de un gusto alejado de los grandes temas universales.

Solo unos pocos narradores desencadenan sus universos narrativos con influencias directas de sus conductas personales, de sus gustos y su íntima relación con la atmósfera de la música popular, con cierto aire modernista, y con la presentación de las pasiones y el dolor; estos narradores lograron crear una ontología narrativa acompañada de la música como un fetiche necesario para su escritura, para narrar el dolor, el abandono, la muerte; así tenemos a escritores como Guillermo Cabrera Infante y su obra: *Tres tristes tigres*, (1967) novela en la cual confluye toda una galería de personajes del mundo musical popular cubano, con un lenguaje trepidante, pleno de anécdotas. Manuel Puig, con sus *Boquitas pintadas*,

(1969) que integra en un collage narrativo elementos como el radioteatro, el cine, la canción popular, el folletín. Los relatos del colombiano Umberto Valverde, *Bomba camará*, (1970) que muestra la recolección de múltiples registros musicales, que se intercala en la narración logrando un efecto con referencias de tiempo y lugar específicas; así como la única novela de Andrés Caicedo, *Que viva la música*, (1977) relato alucinante sobre la música de ciertos sectores de la sociedad de Cali y cómo la música determina uniones o rechazos sociales y afectivos; similarmente hallamos ésta dinámica en varios personaje de la novela *La mala vida* (1967) del escritor venezolano Salvador Garmendia, donde a través de la bohemia de una Caracas de la segunda mitad de los años cincuenta, encontrando personajes aburridos que constantemente hacen referencia a la música, mostrándonos la necesidad de asirse a lo popular durante los cambios de una Venezuela rural a una Venezuela urbana para que el individuo supere la nostalgia de la pérdida propia en ese proceso de transformación que afectó a toda Latinoamérica. Todas las obras comentadas nos muestra los inicios de una especie de “ontología musical”, que se necesitó para vincular lo popular con la narrativa latinoamericana, a la vez de introducir categorías y conceptos como: lo popular, lo tradicional, lo mítico, lo cotidiano; y paralelamente redimensionaban conceptos como: amor, sacrificio, espera, gusto, disfrute, fiestas, ídolos, generando una narrativa contemporánea latinoamericana que luego incorporará: lo urbano, la reflexión de sí, el distanciamiento, y la recodificación de lo imaginarios emocionales y las pasiones.

Dentro de estas manifestaciones de relatos, vinculados con partes de la historia musical popular latinoamericana, a veces el ídolo es de importancia vital para algunos textos donde son centro de la historia que se narran, ya que recodifican a veces la figura del héroe, necesario para toda cimentación cultural y a veces sentimental. Será a partir de los años ochenta, sobre todo, cuando algunos autores se adentran en ese mundo donde los ídolos o “héroes” musicales y su música -especialmente el bolero- formarán parte de un imaginario social de referencias accesible a cualquier persona latina. Tenemos entonces un núcleo de novelas que poseen también una “ontología musical”, pero además se le suma la figura del ídolo, necesario para una “cultura de masa” como son las novelas: *Celia Cruz, Reina Rumba* (1982), de Umberto Valverde, novela biográfica sobre la vida musical de la cantante cubana, gran ícono en la cultura popular urbana y rural de América Latina; *El entierro de Cortijo* (1983), del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, crónica novelada que cuenta el día del entierro de Rafael Cortijo, el legendario compositor y director de orquestas; *Bolero* (1984), de Lisandro Otero, donde se narra la historia de Beny Moré, el gran sonero y bolerista cubano;

*La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, que persigue la intensa vida bohemia de Daniel Santos, el “Inquieto Anacobero”; *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), del venezolano Eduardo Liendo, donde el personaje icónico del cine y la música mexicana acompaña las vicisitudes de una persona común en sus múltiples y enredada cotidianeidad; *Entre el oro y la carne* (1990), del venezolano José Napoleón Oropeza, que narra la trágica vida del bolerista de América, Felipe Pirela; *Julio Jaramillo, ruisenor de América*, (2006), biografía con tono ficcional de ecuatoriano, Edgard Allan García, que presenta la vida intensa del mejor cantante popular nacido en Ecuador. Como vemos la música popular latinoamericana permite extender una red de vasos comunicantes entre lo popular y la narrativa, usando a sus intérpretes como vehículo de referencia, así como sus canciones; esto permitirá un agenciamiento de lo popular dentro de lo “culto” de la narrativa, permitiendo al lector marcos de referencias e imaginarios, más íntimos, más conocidos, que si leyera una novela enmarcada en otros imaginarios o sonoridad. Podemos ver entonces los intentos por “unir” un imaginario, una afectividad a partir de una narrativa musical, popular, accesible.

### III. BOLEROS Y ENKA: ¿UNA MISMA EDUCACIÓN SENTIMENTAL?

Muchas culturas implican su reconocimiento por oposición a otra. A veces los estudios culturales agudizan más sobre las “diferencias” que sobre las “coincidencias”. No nos ha de extrañar que una pregunta típica cuando uno convive en otra cultura es: “qué diferencias existen entre la cultura X y la cultura Y”, insertando de principio toda una serie de categorías para que la diferenciación sea efectiva, lo que a veces nos impiden ver las cercanías y las coincidencias. Si bien al bolero lo hemos presentado como un producto que contiene por un lado una lírica modernista, y por otra un carácter fetichista musical para expandir las emociones, las pasiones, los sentimientos; también podemos observar el bolero como una “educación sentimental” típica de Latinoamérica, pero lo curioso es que las educaciones sentimentales no son un “método” exclusivo de la cultura latinoamericana ya que muchas culturas enseñan o recrean acontecimientos amorosos a través de sus mitos, leyendas y especialmente su música.

El término educación sentimental nace como una propedéutica para la vida afectiva en desmérito de una mera educación académica en una primera instancia. De hecho la novela *La educación sentimental* de Gustav Flaubert da vida a este concepto a partir de la experiencia de Frédéric Moreau. Este personaje descrito como un *dandy*, que gusta de la

buena vida, las lecturas, las amistades en excelente posición económica y cultural, encarnará las contradicciones y los aprendizajes de una educación sentimental. Podemos observar su devenir en la París del siglo XIX, cuando nuestro personaje flabertiano comienza una serie de avatares que nacen por un amor no correspondido con la señora Arnoux, mientras observa paralelamente el desenvolvimiento de la sociedad francesa con sus paradojas y sinsentidos. Frédéric se pierde entre sus grandes sueños románticos y sus ideas de conquistar las artes, la gloria, el éxito; pero lo interesante de la obra de Flaubert es que mientras el protagonista se pierde en sus nebulosas ideas logra detallar con gran capacidad los comportamientos sociales que lo envuelve, mostrando una profunda contradicción entre el saber culto y el saber sentimental, o entre el lenguaje privado y el íntimo.

La necesidad de conocer, de aprehender un lenguaje íntimo es lo que propulsa las educaciones sentimentales, lo que busca romper cualquier dicotomía entre el significado y el significante. José Luis Pardo en su libro: *La intimidad*, desarrolla una tercera vía que hace de la intimidad un espacio sin correspondencias de sentidos o propiedad, propios del lenguaje público y privado: “El lenguaje íntimo se caracteriza por su falta de significado. Porque nunca nadie puede estar seguro de lo que otro ha querido decir con sus palabras” (Pardo, 2004: 83).

Si bien las culturas pueden tener diferencias derivadas de una serie de costumbres, leyes y órdenes, también es cierto que lo íntimo, como aquella zona donde confluyen nuestras inexactitudes en entre el sentir y el habla, está presente en toda lengua y cultura humana: “La intimidad sólo existe cuando se evita su explicación y cuando no genera derechos ni obligaciones, es decir, cuando su falta de significado o sus excesos no se convierte en ley que obliga cumplimientos entre los implicados” (Pardo, 2004: 120). Esta presencia permite que la educación sentimental se desarrolle, se expanda, se aprehenda, y quizás sea una de las formas más común en que se desarrolla lo emocional, y sea la música su principal vehículo, ya que podemos imaginar que un solo de jazz no es más que una intimidad que se transmite en un momento único, irrepetible y que atrapa la gente por esas características. Igualmente esta intimidad se puede vivir en la soledad de una habitación, oyendo una canción específica que nos invita a fantasear con nuestros sentimientos y emociones. El bolero, como música inaugural que permite la creación y recreación de los sentimientos, podría considerarse como un mecanismo de aprendizaje sentimental que se inició en América Latina.

Si bien en Latinoamérica el bolero, la ranchera, el tango, la bachata, el vallenato, la balada, han sido medios y procedimientos culturalmente aceptados para nuestra educación sentimental; ¿también podemos extrapolar esta posibilidad en otra cultura como la



japonesa y sus *enka* (演歌)? Los *enka* en principio nacen a finales del siglo XIX, iniciándose espontáneamente como canciones de protesta<sup>ii</sup>. Estas canciones se llamaron “*enzetsuka*” (演説歌) -canciones de los discursos-, y eran cantadas por *enkashi* (演歌師) que las difundían de boca a boca entre las poblaciones, donde se hablaba de ciertos descontentos y sarcasmos a las diversas situaciones políticas que se estaban presentando a mediados de la era *meiji* (明治).

Esto fue el origen del *enka* (演歌) (*En* 演 [*zetsu* 説] *Ka* 歌), un discurso contestatario, que apuntaba hacia el sentimiento de pérdida y de temor frente a los cambios violentos que se estaban generando, pero con el tiempo se convirtió en un conjunto de canciones que popularizó los sentimientos del corazón *shinyou* (心情), para una gran masa de la población japonesa. En la actualidad se ha establecido como un género romántico, donde los amores, las nostalgias, las traiciones, las esperanzas, la lluvia, la soledad, el llanto, la luna, los deseos, los sufrimientos, se entrecruzan en una especie de “educación sentimental” para los japoneses<sup>iii</sup>, buscando un lenguaje íntimo en el oyente que los absorbe y precise.

Hallamos *enka* con gran aceptación y famosos como: *Kawa no nagare no youni*, (川の流れのように), *Sakaba nite* (酒場にて), *Kanashii sake* (悲しい酒), *Mata kimi ni koi shiteiru* (また君に恋している), *Onna no enbukyoku* (女の円舞曲), *Namida goi* (涙恋い), *Amagi goe* (天城越え), *Jinsei iroiro* (人生いろいろ), *Uso naki* (嘘泣き), *Tsugarukaikyo fuyu geshiki* (津軽海峡冬景色) y otros que están en los repertorios de *enka* y que podemos oír en diversos programas de televisión, radio o hallarlos en diversos *karaoke*.

Algunos *enka* muestran un lenguaje público, como se presentan en los boleros; es así que un *enka* como *Kawa no nagare no youni* (川の流れのように) muestra la naturaleza de la perfidia, haciendo que la mujer se desenvuelva entre lágrimas y la imagen del mar como lugar de comunión con su intimidad, donde confiesa poseer sentimientos inexplicables, *mutatis mutandi*, el tono y la situación de la estrofa de la canción *Perfidia* de Alberto Domínguez: *Al mar espejo de mi corazón, las veces que he visto llorar la perfidia de tu amor*, también hallamos el *enka Sakaba nite* (酒場にて), que comparte una carga de elementos similares a los de algunos boleros como: la desesperanza, la noctambulidad, los bares o *izakaya* (居酒屋), así como la imagen de lo oscuro, de lo perdido, de las sin esperanzas; similar al *enka Kanashii sake* (悲しい酒), en cuyas estrofas podemos leer la conjunción de la soledad, del *sake*, de la tristeza, todos vinculados con el amor defraudado. También hay *enka* que muestran a los hombres miserables por sus traiciones que parecieran, en algún momento, tomar conciencia de sus actos, pero los cuales los asumen como un destino insalvable como *Mata kimi ni koi shiteiru* (また君に恋してる), y que podríamos oír cierta reverberación en un bolero como

*Olvidame* de Roberto Cole; así como hay *enka* como *Onna no enbukyoku* (女の円舞曲), donde podemos oír sobre los sacrificios del amor, de la incompreensión de ese esfuerzo y la caída en la desesperanza, similar al bolero *Historia de un amor* de Carlos Almarán. *Enka* tales como *Namida goi* (涙恋い) y *Amagi goe* (天城越え), presentan las problemáticas de la fidelidad, de los celos, de los cambios emotivos entre querer y odiar, análogo al bolero *Cenizas* de Wello Rivas, podemos oír *enka* como: *Jinsei iroiro* (人生いろいろ) donde la locura se muestra en un tránsito de pasiones sado-masquista, quizás como en el bolero de *Flores negras* de Sergio de Karlo o el *enka Usonaki* (嘘泣き) donde el sollozo y las lágrimas imposibles muestran las tensiones propias en las facetas más cumbres o bajas de las relaciones amorosas; pero también hallamos *enka* profundamente nostálgicos como *Tsugarukaikyo fuyu geshiki* (津軽海峡冬景色). Si bien podemos hallar semejanzas entre algunos boleros y algunos *enka* como hemos referido anteriormente, también hay diferencias marcadas entre ambos estilos, quizás más tensión en una que en el otro, o más patetismo en un estilo que en otro, pero lo cierto es que ambas se presentan como educaciones sentimentales que aportan una metodología para el desarrollo de un lenguaje íntimo en el oyente.

Vemos cómo muchos elementos emocionales y sensitivos en los *enka* se presentan como una “ontología musical” que pudiera desarrollar un lenguaje que vehicularía una “educación sentimental” que, *grosso modo*, pareciera similar a los desarrollados en los boleros latinoamericanos. Pero es aquí donde hallamos una diferencia sustancial. Mientras los boleros pueden estar entretejidos con diversas narrativas y autores contemporáneos, transformándose en fetiche literario como hemos visto previamente, donde lo popular, lo interactivo de las emociones, el transcurrir de las pasiones aparecen; en la obra de muchos autores japoneses las referencias a los *enka* es totalmente nula, casi inexistente, como sería en el caso del escritor contemporáneo Murakami Haruki.

#### IV. MURAKAMI HARUKI: EL COLECCIONISTA DE MÚSICA.

Un coleccionista es alguien que trata de controlar todas las posibilidades y variedades de la existencia de algo, y es el control así como su necesidad de dominio, lo que lo lleva obsesivamente a buscar, catalogar o usar aquello que colecciona. El coleccionista muestra una cultura del control, de dominio, de ahí que podríamos ver esa necesidad en las personas, y curiosamente en algunas escrituras como la del creador japonés Murakami Haruki, que mostrándonos sus obsesiones nos presenta un universo musical que trataremos de

deconstruir, o leer estratégicamente a partir su corpus novelesco para hallar conexiones y omisiones culturales con un lenguaje íntimo.

En su relato corto *Náusea* (1979) publicado en su selección de cuentos titulado en español: *Sauce ciego, mujer dormida*, (めくらやなぎと眠る女) Murakami Haruki nos habla de una situación particular de dos personajes cuyas aficiones son el coleccionar discos. Tanto el protagonista como el narrador, hablan largas horas acerca de su recopilación de *long plays* de bandas de jazz, el primero comenta su placer en copilar elepés de la última época de las grandes bandas de los años 60, mientras el narrador nos explica su obsesión por los discos de jazz de bandas de los años 50 y 60, pero solamente de los grupos de la Costa Oeste de los EE.UU. En principio parece una conversación de exquisitez, llena de precisiones intelectuales y cultas, y pensamos que estos elementos marcan, a lo largo de las obras de Murakami Haruki su carácter y su estilo. Elementos como: gatos, estructuras subterráneas o pozos, laberintos, viajes hacia el vacío, dobles consciencias o la constante aparición de *doppelgaenger*, marcan su particular escritura, pero definitivamente será su relación con la música lo que hará que aparezcan lugares necesarios para su narración.

Si paseamos *grosso modo* sobre sus textos, encontramos que varios de sus libros, en los mismos títulos, ya nos dan una pista de la sonoridad que imbricará. Obras precisas como *Al sur de la frontera, al oeste del Sol* (国境の南太陽の西) o *Tokyo Blues. Norwegian Wood* (ノルウェイの森), llevan títulos de canciones. La primera extraída de la canción *South of the Border* cantado por Nat King Cole<sup>iv</sup>, la segunda una canción de Los Beatles titulada *Norwegian Wood*; pero éstas no son las únicas obras con una titulación musical evidente; otra novela como *After Dark*, encontramos la siguiente historia que nos conecta con el título del libro: “Cuando estaba en secundaria, un día, por casualidad, encontré un disco de jazz que se llamaba *Bluesette* en una tienda de discos de segunda mano. Un elepé muy, muy viejo. No tengo ni idea de por qué lo compré. Ya ni me acuerdo. Porque yo, hasta entonces, no había escuchado nunca jazz. En fin, sea como sea, la primera melodía de la cara A se llamaba *Five Spot After Dark* y era alucinante” (Murakami, 2004: 29). Lo que nos hace pensar en obras cuyos títulos han nacido de una canción, como aquellas novelas latinoamericanas que llevan el rótulo de canciones de boleros como: *Arráncame la vida* (1985) de la escritora mexicana Ángeles Mastretta o *Nosotras que nos queremos tanto* (1991) de la chilena Marcela Serrano, variando un tanto el bolero *Nosotros que nos queremos tanto*. En las obras literarias latinoamericanas, de una u otra manera, presentan el agenciamiento del bolero y su peso emocional con la narrativa que desarrollan, para ello usan un método íntimo desarrollando un lenguaje privado, referencias

populares y herencias musicales; mientras que el caso de Murakami Haruki, si bien se presta para un análisis similar, lo que nos llama la atención es que desarrollar un lenguaje íntimo paralelo a una música que no expresa emociones o sentimientos en japonés, lo que nos presenta un caso curioso, exótico, difícil, y es que los personaje discurren su afectividad, sus pasiones, sus afectos, no con un *enka* o baladas japonesas, o *J-pop*; sino escuchando a The Beatles, Chopin o a Charles Parker. Murakami Haruki no acude a las canciones japonesas románticas, como los *enka*, propio de la musicalidad del japonés para escribir sus obras, ni siquiera hace menciones a música más contemporánea cantada por artistas nipones, nuestro escritor enlaza su narrativa con canciones en inglés, como agenciamiento afectivo, como motor de un lenguaje íntimo, pero ¿realmente se puede conferir un lenguaje íntimo fuera de nuestra lengua vernácula?

En las obras de Murakami Haruki la música pareciera ser una excusa, como presencia necesaria para acompañar cierta fenomenología afectiva que acompañará su escritura a lo largo de sus narraciones; por ejemplo en novelas como *Sputnik mi amor* (スプートニクの恋人). En algún momento nos habla del nombre de la protagonista, *Sumire* –término que se usa para designar a la flor violeta en Japón–; pero si bien la protagonista tiene el nombre de Sumire, relativamente común, éste nombre tiene un vínculo musical, nace por una canción de Mozart: “Sumire tomaba con cuidado el pesado LP, lo ponía en el plato del tocadiscos y escuchaba el tema *Violeta* una vez tras otra. La solista era Elisabeth Schwarzkopf y la acompañaba al piano Walter Giesecking. Sumire no entendía la letra” (Murakami, 2002: 24). Murakami usa la música como origen, como trauma, como codificación de una realidad, pero dada en una letra inaccesible para la joven, pero cuando logra saber qué significaba la letra exclama: “¿Por qué debió de ponerme mi madre el nombre de una canción tan terrible?- preguntó Sumire haciendo una mueca (‥‥) –Y la melodía, ¿te parece bonita? –La melodía sí lo es. – Entonces yo me conformaría con que la música sea hermosa. En este mundo, no todo puede ser correcto o bonito. A tu madre debía de gustarle tanto la melodía que ni siquiera se fijó en la letra” (Murakami, 2002: 25). En esta obra Murakami Haruki ya nos pone un aviso acerca de la concepción de la música por un lado como “trauma”<sup>v</sup> como fetiche que nos absorbe y que necesitamos explorar, conocer, ubicar y que no podemos poseer. Las líricas en otro idioma se transforman en un lugar sin acceso, generando ansiedades, marcando la letra como un nivel o lugar totalmente separado dentro un posible sistema de “educación sentimental” en lengua vernácula, por otro lado, Murakami Haruki presenta la “melodía” como mecanismo que une a las personas, no importa las líricas en sí, sino la interpretación sentimental que se puede

“interpretar” hacia una melodía, lo complejo de esta apuesta está en las melodías mismas, y más cuando las melodías tienen un poder emocional que se vinculan con las culturas, de ahí que melodías tan complejas de otras culturas como de la India o China, sean aburridas o insoportables para otras culturas o formas afectivas, pero la melodía cumplirá un papel de sensibilizar a los personajes.

La música, como trauma y como sensibilización, une encrucijadas en la obra *Kafka en la Orilla* (海辺のカフカ), donde la obra en sí es el resultado de una canción titulada *Kafka en la orilla del mar*, escrita por el personaje de Saeki, canción que fue famosa y “popular” que se convierte en un punto neurálgico a lo largo de la obra, en un núcleo traumático que alimenta la pulsión del joven Tamura. *Kafka en la orilla*, son dos obras en una, juego especular que desarrolla constantemente Murakami en varias de sus obras; así tenemos por un lado, la historia de Kafka Tamura, historia coloreada con imaginarios de tragedias griegas, de historias edípicas, de incestos, de narración sófocleana, historia que se sostiene en un núcleo traumático que se sintetiza en un conocimiento progresivo de uno mismo y de lo que lo rodea; y por otro lado, la narración sobrenatural de Nakata, llena de extrañezas, gatos, historias escondidas, imaginario irreales -casi como un Quijote, no peleando con molinos sino con la figura de Johnnie Walker-, pero donde la melodía, la música será la esencia que marcará los puntos de quiebres para la vida de su acompañante: Hoshino -una especie de Sancho Panza que usa una gorra de béisbol de los *Hanshin Tigers*- donde igual que Kafka Tamura reflexiona sobre su hacer en el mundo. Ambas historias se unen y se separan constantemente, ambas historias tienen que ver con la música como origen, como emplazamiento, como disfrute, como descubrimiento.

En la novela *Kafka en la orilla* la música se presenta como una excusa que une amores perdidos e imposibles y preguntas existencialistas claves para entendernos en cierto momento de la vida, preguntas que se desarrollan en la novela como elementos de una *bildungsroman*. La canción *Kafka en la orilla del mar* escrita por Saeki -este personaje de la novela que representa una madre perdida, por ende, incesto perfecto-, funciona como eje de la primera historia, transformando la narración en sí en un laberinto sonoro de acordes y silencios, de ironías y descubrimientos, que se extenderá por la sensibilidad emocional y física de Kafka Tamura, haciéndolo reflexionar sobre la extraña naturaleza humana que lo rodea y planteando lo absurdo dentro de ciertas realidades, creando un espacio mágico. En la segunda “obra” de esta novela *Kafka en la orilla*, tenemos al personaje de Nakata, en ser extraño, un ser abducido, sin memoria, y con facultades increíbles por los cuales logra establecer

un puente particular con la realidad, a lo largo de sus aventuras se vincula con Hoshino, un conductor de camiones, personaje gris que en la medida que acompaña al viejo Nakata, descubre diversas conciencias y placeres y este conocimiento, este aprendizaje se hará en conjunto con la música, pero no popular, no *J-pop*, no *enka*, sino aquella que exige iniciación, conocimientos, riesgos. En cierto momento de la novela Hoshino descansa en un particular café, allí reposa de las divagaciones que lo han llevado a tomar otras opciones en su monótona existencia. Está en ese tranquilo café cuando descubre, cual iluminación budista, lo “bello” de la melodía. La melodía se presenta sólo a espíritus que se arriesgan, que cambian, ofreciendo su belleza sólo para los iniciados con sensibilidades particulares. Hoshino oye interpretaciones musicales, resaltando a Haydn, y embelesándose con la interpretación del “Trío Archiduque” Op. 97 de Beethoven realizada por Rubinstein, Heifetz y Feuermann, un Hoshino que antes de ese momento de “iluminación” la música no poseía ningún valor o relevancia. La música “pura”, la melodía, no sólo se transforma en un pretexto narrativo, sino también algo constantemente obscuro, siempre acompaña a los personajes de Murakami Haruki, bien como reflexiones del momento, bien para aumentar su sensibilidad, bien como apuntador de sus obsesiones. Tenemos entonces obras como *Kafka en la orilla*, cuyo transcurrir será al ritmo de la música, con sus pausas y aceleraciones, con sus traumas y melodías, la música será un objeto de pulsión que une los deseos desesperados de las personas absurdas y extrañas. Vemos en esta obra cómo Murakami Haruki trata a la música como un lugar de encuentro con nuestra intimidad por cadencias, en donde nuestro lenguaje seguirá o tratará de simbolizar un ritmo de una música abstracta e infinita.

Otra novela como *La caza del carnero salvaje* (羊をめぐる冒険), Murakami Haruki nos escribe: “El transistor iba desgranando inocuas canciones pop una tras otra, muy apropiadas, por cierto, a la temprana hora del día. Oír aquellas canciones me hizo pensar que en los últimos diez años el mundo no había cambiado mucho, sólo cambiaba que los cantantes y los títulos de las canciones eran distintos, y que yo, por mi parte, era diez años más viejo, eso era todo” (Murakami, 1982: 20). Presentando la música como fondo para generar referencias, estados de ánimo o angustias, pero mostrando que la música posee una esencia que permanece más allá de los artistas y títulos, la música situada en un más allá, en una pseudometafísica que nos domina y constriñe; situación similar hallamos en su obra: *Crónicas del pájaro que da vuelta al mundo* (ねじまき鳥クロニクル): “Una tarde, a mediados de octubre, estaba solo nadando en la piscina municipal y tuve una visión. Sonaba, como siempre música de fondo, aquella vez viejas canciones de Frank Sinatra, *Dream* y *Little girl blue*. Sonaba

sin que le prestara oídos mientras recorría una y otra vez los veinticinco metros de piscina” (Murakami, 2001: 498). La música como fondo de la existencia, no como existencia misma que exige música como el bolero.

La música en la obras de Murakami Haruki se instala como algo pseudometafísico que apunta a substancias, a esencias que insinúan prerrogativas, advertencias, mandatos, como un elemento para llenar vacío de lenguajes, de expresiones, de cosmovisión; de aquí una diferencia del uso de la música con respecto al uso que se le da en Latinoamérica. Pensamos que la obra de Murakami Haruki no apunta a un lenguaje íntimo como podemos ver en la literatura latinoamericana sino a una esencialidad reflexionada, casi filosófica, sobre fondos de decorados deliciosamente seleccionados con el fin de crear una atmósfera ¿elitista?, no popular, no de disfrute corporal, afectivo, sino como reflexiones, como propedéuticas filosóficas, trágicas en el sentido griego, casi como ensayos, donde lo constantemente extranjero se presenta manteniendo el viejo duelo dentro de la literatura japonesa de lo tradicional y lo moderno.

Pareciera que a diferencia de la tradición latinoamericana por el uso del lenguaje acompañado con una educación sentimental y desarrollándose entre unas líricas musicales, en el caso de Murakami Haruki se presenta como una elitista educación sentimental, presentados en pequeños ensayos, o mostrando una particular forma de educación donde los elementos populares no se presentan, ni los cuerpos, y las líricas son presentada en un inglés ajeno al narrar japonés, todo parece un juego de esencias y esencialidades. Si seguimos la idea de Monsiváis, que presentamos en la primera parte de este ensayo, y que define lo popular como un concepto que se vincula dentro de un ámbito más social que individual, en el sentido de que se asocia a un sector de estratos bajos para sustituir los conceptos de gleba o plebe, pero que además involucra una visión comunidades sin futuro -político o económico- pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos; y si a esto le sumamos el hecho de que lo popular conlleva un valor de conocimiento no iniciático, que se desplaza dentro de grandes grupos sociales haciendo de lo popular algo corriente, por ende, practicándose en el lenguaje cotidiano, donde oyentes y lectores se vinculan; vemos en el universo narrativo de Murakami Haruki una ausencia total de estas características. La música no se presenta ni como popular ni como propedéutica afectiva, ni como representación estética del lenguaje íntimo o privado; sino como un agenciamiento de lo exótico, de la recodificación de la experiencias amorosas inefables, de una propedéutica estética hacia lo elitista, exclusivo e individualista, necesariamente iniciática, con elementos que exigirían por parte del lector o del oyente una

formación intelectual o inclusive esencialmente melómana. La música sería un reto intelectual, un juego policial donde el lector es estimulado por hallar claves que no necesariamente domina, y exigiendo a *posteriori* una interacción académica con las explicaciones afectivas que Murakami Haruki da en sus novelas.

## V. COLOFÓN

Ruth Benedict nos comenta acerca de la importancia de la educación moral y ética en la cultura japonesa, diferenciándola con la educación erótica-sexual, como dos ámbitos que merecen distintos tipos de prioridad<sup>vi</sup>. El ámbito de lo erótico-sexual es privado, en el sentido grueso de la palabra, así que cualquier tipo de exhibición vinculado con ello, como serían las emociones y sus modos de aprenderlas resulta vulgar. Es posible que esta manera de concebir las áreas emocionales, sentimentales, afectivas, estén reservadas en la tradición japonesa a un ámbito de lenguaje tan íntimo que cualquier intento de hacerse públicas, o inclusive privadas, las desvirtúan. El valor de las emociones se cuida y profundizan en la cultura japonesa llegando a situaciones límites de comunicación<sup>vii</sup>. Las obras contemporáneas japonesas por lo tanto carecerían de esta herencia de trasladar ámbitos íntimos a un lenguaje privado, propio del escritor, y menos hacia un lenguaje público que exigiría en la escritura de la obra literaria marcos de referencias, de aquí que los discursos románticos, propios de la expresión literaria de los sentimientos y que en Latinoamérica se ha reforzado con su música, como cadencia, como excusa que llevan a situaciones límites, en la literatura japonesa dichos experimentos no se haya presentado en abundancia o con éxito. Es posible que en las últimas décadas del siglo XX la literatura japonesa haya buscado un ritmo, *un bolero*, que permita desarrollar rizomas emotivos-vivenciales en forma parecida como en la literatura latinoamericana y que viene desarrollando desde la década de los 70. De hecho uno de los principales aportes que hace la novela moderna de Japón a principios del siglo XX fue introducir la subjetividad del autor, el problema de la identidad y la creación del lenguaje literario y las conveniencias o no de seguir las tradiciones clásicas para desarrollar alternativas en las diferentes concepciones de *Weltanschauung*, *Weltansicht* y *Weltbild* que la cultura literaria moderna de Japón pudiera instalar<sup>viii</sup>.

Pero si bien Latinoamérica tiene los boleros, las rancheras, los tangos, como vehículos para una educación sentimental dentro de la literatura; Japón tiene sus *enka*, pero no los usa en su literatura, quizás por su cercanía a una visión del mundo tradicional sólida que inclusive



puede leerse como fanática o extrema relacionada con una cosmovisión japonesa rígida o patriótica, que los jóvenes autores japoneses tratan de no vincularse con ese mundo. Pensamos que autores como Murakami Haruki, Murakami Ryu, Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, entre otros, recurrieron a los movimientos “expresivos” sentimentales musicales de los años 60, cuya cúspide estaban The Beatles, The Doors, otros grupos de Rock, así como algunos intérpretes de Jazz, de Blues, etc. Es decir, lo curioso es que los escritores latinoamericanos toman las raíces musicales en su propio idioma como marcas territoriales, autenticación de independencia, autenticidad emotiva al vincularlas con la lengua vernácula, mientras que los escritores japoneses toman como vehículo musical expresivo raíces idiomáticamente distintas, melodías sumamente cultas, marcando distinción, clase, independencia a las tradiciones reprochable de una cultura “rígida” nipona y así estar en consonancia con el devenir del mundo, convirtiéndose su escritura en una visión cosmopolita, privada, pública, así como lograr enseñar una sensibilidad o situaciones que dentro de sus tradiciones narrativas previas estaban restringidas.

Debemos pensar que dentro de la cultura japonesa el orden es un elemento estético altamente apreciado, por lo que en principio, pensar una literatura como una abertura a lo popular, a ritmos fáciles de reproducir y relacionar, a bailes desaforados junto al caos de las fiestas, donde lo dionisiaco se desarrolla con la música como una pareja fiel y lo carnalesco se hace presente, nos parece en principio fuera de su ámbito estético. El bolero de Murakami Haruki sería marcado por lo apolíneo, iniciando con algún tipo de orden que vincula distanciamiento, cadencias entre lo culto y lo selecto, desarrollando una melodía sólo apta para iniciados, para aquellos que puedan leer sus códigos con esfuerzos y en constante aprendizaje, representado su mundo sonoro como un mundo reflexivo que no se puede bailar sin poseer antes una conciencia de desamparo, de dolor, de sufrimientos, de abulia, con los cuales el lector logre identificarse, y sólo posteriormente, ambos serán cómplices dentro de una balada donde se intimidará, y que a su vez se hará pública, como si fuera un catálogo de coleccionistas. Podemos por lo tanto asomar la necesidad de la música, propia de lo dionisiaco, pero que dentro de la escritura de Murakami Haruki se desdobra en un ritmo apolíneo, una escritura que no busca lo popular, la aceptación inmediata, el reconocimiento de lo íntimo automáticamente ni uniformidad de pensar; este autor representa niveles de encuentros, de lecturas, de espacios, todos con fondos musicales, pero que cada fondo exhibe la necesidad de expresión de una cultura que busca cada vez más ser cosmopolita y menos cerrada, de allí los rizomas, las contradicciones y las oportunidades de descubrir algunos nuevos signos de la

literatura japonesa contemporánea

## NOTAS

- i Derrida en su libro *Memorias para Paul de Man*, nos comenta: “Si tuviera que arriesgar una sola definición de la deconstrucción, una definición tan breve, elíptica y económica como una contraseña, diría simplemente y sin exageración: *plus d’une langue*, es decir, más que un idioma y no más que un idioma” (Derrida, 1998, 22). Pensamos que Derrida propone este *plus d’une langue* en la medida en que la filosofía tradicional, la obra literaria es analizada como una envoltura retórica en cuyo interior hay sentidos considerados siempre como dotados de una totalidad, pero la deconstrucción afirmará que la envoltura retórica es todo lo que hay y que por ello la obra de arte literaria es irreducible a una idea o un concepto. En ese sentido la deconstrucción va a negar a la obra literaria el concepto de totalidad al afirmar que el texto no puede ser aprehendido en su globalidad ya que la escritura circula en un movimiento constante de remisión que convierte a la totalidad en parte de una totalidad mayor que nunca está presente; si queremos visualizar esto a través de una metáfora literaria quizás en el cuento *Pierre Menard autor del Quijote* de Jorge Luis Borges, podemos observar este movimiento dinámico entre la imposibilidad de significados absolutos en constreñir significantes inestables y su remisiones internas, generando una imposibilidad interior/exterior, o cómo precisará Derrida un “*Il n’ya hors du texte*”, no hay exterior del texto o no hay fuera del texto, sólo un *plus d’une langue* dentro del texto mismo.
- ii Debra J. Occhi: “In the Meiji (1868-1912) and Taisho (1912-1926) eras, *enka* song were “people’s power song”, often anti-goverment and pro-democracy, *enka* has become a genre of popular music associated with romantic love” (Occhi, 2000: 17).
- iii Debra J. Occhi: “Throughout the period of Mita’s study (1868-1963), love as a theme of popular songs has increased in appearance since the Taisho period onward, an increase with is accompanied by a shift from motifs of playfulness to those of yearning. In the Showa period, the focus on lost love was described through a seamless litany of the tearjerking catchwords of the Japanese popular song: phantoms, shadows, rain, the moon, desire (*omoi*), burning breast, shell, love (*koi*)... Yearning, burning, pining, aching, consoling, strumming, silently sobbing... lonesome, sad, misable, fleeting, wretched... if popular song were griten by a computer, this is what it would be like” (Occhi, 2000, 19).
- iv Algunas referencias de ésta obra de Murakami, como en Wikipedia se leer: “*South of the Border, West of the Sun*, is a short, melancholic novel written by the popular Japanese novelist, Haruki Murakami, in 1992 while he was a visiting scholar at the Princeton University in the United States. The English translation by Philip Gabriel was released in 1999. Part of the title, ‘South of the Border’

- refers to the song as sung by Nat King Cole. However, there is no evidence that Nat King Cole actually ever recorded this song”.
- v Si bien se ha escrito varias teorías, desde Freud a Lacan acerca de la voz “trauma” y que sus orígenes etimológico implica sencillamente “herida” τραῦ-μα/-ματος, dándonos la idea de quiebre que se vuelve inaccesible, pero que siempre buscamos entender. Estos núcleos traumáticos pueden representar los diversos quiebres que la cultura y el sujeto han tenido a lo largo de la historia de la humanidad y que constantemente intervienen en el devenir del pensamiento humano, muchos de estos núcleos se representan con ideas emocionales como: angustia, miedo, amor; o con conceptos como: libertad, justicia, honor o con metáforas como: monstruos, purezas, exotismos. Pensamos que en estos núcleos traumáticos podemos presentarlos como ciertos modos de precursores necesarios para la coherencia de la narración, como sería en el caso de la música en las obras de Murakami Haruki.
- vi “Durante mucho tiempo los chicos tienen miedo a cometer torpezas; el sexo es una de las pocas zonas de su vida en las que han de aprender determinados comportamientos sin la tutela personal de adultos acreditados. Las familias de elevada posición regala a la joven pareja *libros de novio* y biombo con detallados dibujos cuando se casan. Esta diferenciación en el aprendizaje subraya para el joven el principio japonés de que el sexo es ajeno a las cosas serias de la vida sobre las cuales ejercen su autoridad los mayores, educándole en ellas con enorme esmero; las dos zonas tiene distintas reglas” (Benedict, 2008: 272).
- vii Michitarō Tada nos comenta acerca de esta situación límite de la comunicación íntima cuando analiza el uso del *ikebana*. “Una mujer se puede comunicar con su marido doblando las ramas de un ciruelo para demostrarle su amor, que se inclina de manera delicada. Su marido está junto a ella, pero no le dirige una mirada directa, sino que contempla las ramas del árbol en el *tokonoma* y lee allí los pensamientos y sentimientos de su esposa” (Tada, 2006: 131).
- viii En su análisis de la literatura Japonesa, Carlos Rubio nos comenta que la influencia y lucha que realizaron Natsume Sōseki y Mori Oogai en modernizar la literatura japonesa se concentró en desarrollar “la subjetividad del autor, el problema de la identidad y del individualismo del escritor, la creación del lenguaje literario, el conflicto entre tradición y modernidad” (Rubio, 2007: 628).

## BIBLIOGRAFÍA

- Benedict, Ruth. (2008). *El crisantemo y la espada*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Castillo Zapata, Rafael. (1993). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Dario, Rubén. (1983). *Prosas Profanas y otros poemas*. Madrid: Editorial Castalia.
- Derrida, Jacques. (1998). *Memoria para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa Editorial.

## EL BOLERO DE MURAKAMI HARUKI

- Flaubert, Gustav. (1981). *La educación sentimental*. Madrid; Alianza Editorial.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama Editorial.
- Murakami, Haruki. (1992). *La caza del carnero salvaje*. Barcelona; Anagrama Editorial.
- Murakami, Haruki. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Murakami, Haruki. (2002). *Sputnik, mi amor*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Murakami, Haruki. (2004). *After Dark*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Murakami, Haruki. (2005). *Tokyo Blues*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Murakami, Haruki. (2008). *Sauce ciego, mujer dormida*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Murakami, Haruki. (2009). *Kafka en la orilla*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Murakami, Haruki. (2010). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Murakami Haruki. (2010). *Al sur de la frontera, al oeste del Sol*. Barcelona: Tusquest Editores.
- Occhi, Debra J. (2000). *Namida, Sake and Love*. (Tesis Doctoral Universidad de California). Michigan: UMI Dissertation Services.
- Pardo, José Luis. (2006). *La intimidad*. Valencia: Pre-Texto.
- Paz, Octavio. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rubio, Carlos. (2007). *Clave y textos de la literatura japonesa*. Madrid; Editorial Cátedra.
- Serrano, Marcela. (2004). *Nosotras que nos queremos tanto*. Barcelona; Editorial Planeta.
- Tada, Michitarō. (2006). *Gestualidad japonesa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Zavala, Iris. (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial.

(Álvaro Martín Navarro 外国語学部講師)